第 51 卷 第 4 期
2014 年 7 月
北京大学学报(哲学社会科学版)
Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)
Vol. 51, No. 4
Jul. 2014

哲 学 研 究

意境与气氛

——关于艺术本体论的跨文化研究

彭 锋

(北京大学 艺术学院,北京 100871)

摘 要: 自从 20 世纪 60 年代以来,美学理论取得了长足的发展,其中艺术作品本体论在新的美学理论中尤为突出。艺术作品本体论的核心问题是:艺术作品究竟是一种怎样的实体? 不过,当代美学只是提出了问题,并没有解决问题。艺术作品的实体问题,迫使我们开放传统的本体论范畴系统,以便接受存在于西方形上学标准二分的框架之间的实体。与西方标准二分的框架不同,中国传统形上学中存在一种三分的范畴系统,在新现象学中也可以发现这种三分的范畴系统。新现象学中的气氛的本体论地位,与中国传统美学中的意境的本体论地位类似,它们都存在于主客体之间,因此很好地把握住了艺术作品的本体论特征。

关键词: 意境;气氛;艺术作品本体论;新现象学;中国传统美学

中图分类号:J01　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2014)04-0024-08

艺术本体论(ontology of art)是 20 世纪艺术哲学的贡献之一,相关研究无疑加深了我们对艺术本性的认识。然而,现有的艺术本体论只是提出了问题,而没有解决问题。本文力图结合中国古典美学中的意境理论和新现象学美学中的气氛理论,尝试解决艺术本体论的难题。

一、艺术本体论的难题

与确定某物是否为艺术的艺术定义理论不同,艺术本体论是在业已知道某物为艺术的情况下,去探讨它是一类怎样的事物。艺术本体论的问题不是"什么是艺术?"而是"艺术为何物?"换句话说,艺术本体论涉及艺术作品的本体论地位(ontological status)问题,涉及艺术作品究竟是一种怎样的存在物。正如托马森(Amie Thomasson)指出的那样:

> 艺术本体论研究的主要问题是:艺术作品是哪种实体? 它们是物理对象、理念种类、想象性实体或别的什么吗? 各种艺术作品如何与艺术家或观赏者的内心状态、物理对象或者抽象的视觉、听觉或语言结构相联系? 在什么条件下艺术作品开始存在、继续存在或者停止存在?①

以绘画为例。根据标准的形而上学的区分,实体一般被分为两类:一类是"独立于心灵之外的"物理对象,一类是"存在于心灵之中的"想象对象。这种标准的本体论区分不能很好地解释绘画的实体,因为在这种二分的本体论框架中没有绘画的位置。我们既不能将绘画等同于"独立于心灵之外的"物理对象,也不能将它等同于"存在于心灵之中的"想象对象。绘画似乎处于这两种对象之间,它在材料上是由物理对象构成的,但又包含了意图、情感等居于内心之中的现象。因此,托马森说:

> ……要容纳绘画、雕塑以及诸如此类的东西,我们必须放弃在外在于心灵的实体与内在于心灵的实体之间作简单的划分,承认那种以各种不同的方式

收稿日期:2014-05-28

作者简介:彭锋,男,湖南祁东县人,北京大学艺术学院教授。

基金项目:本文系国家社科基金重点项目"20 世纪中国美学主潮研究"(项目编号 12AZD068)阶段性成果。

① Annie L. Thomasson, "The Ontology of Art," in Peter kivy (eds.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden, Oxford, and Carlton: Blackwell, 2004, p. 78.

> 同时依靠于物理世界和人类意向性的实体的存在。①

托马森继续指出,艺术作品的本体论地位问题,迫使我们"返回到基础的形而上学问题,重新思考形而上学中那个标准的二分,并发展出更广阔的和改良过的本体论范畴系统"。② 我们要扩大本体论范畴的系统,以便接纳那些存在于二分范畴之间的实体。由此可见,艺术作品本体论研究可以触及根本的形而上学问题,这个根本问题的解决不仅有助于我们理解艺术作品,而且有助于我们理解其他的社会对象和文化对象。托马森写道:

> 对艺术本体论的细致考虑有着远远超出美学的影响和应用。……发展更合适的艺术作品本体论,还可以为在本体论上更适当地、一般地来处理社会和文化对象奠定基础,而这常常在自然主义的形而上学中被忽略。……总之,如果有人试图规定出这样的范畴,它可以真正地适合于我们通过日常信念和实践所了解的艺术作品,而不是使艺术作品被安置到现有的熟悉的形而上学范畴中,那么我们不仅可以得到更好的艺术本体论,而且可以得到更好的形而上学。③

现在的问题是:那种存在于二分范畴之间的实体究竟是什么?我们如何才能发展出一种"更广阔的和改良过的本体论范畴系统"?这是众多介入艺术作品本体论的分析美学家感兴趣却又无法解决的问题。要从根本上解决艺术本体论的问题,需要突破现有形而上学理论的局限。

二、象与显现

对于中国传统美学来说,艺术作品的本体论问题似乎不难解决,因为中国传统形而上学的本体论区分不是"一分为二",而是"一分为三"。④中国形而上学将实体划分为"道""象""器",其中的"象"被认为是艺术的灵魂。正如庞朴总结的那样,"道—象—器或意—象—物的图式,是诗歌的形象思维法的灵魂;《易》之理见诸《诗》,《诗》之魂存乎《易》,骑驿于二者之间的,原来只是一个象。"⑤

那么,究竟什么是"象"?显然,"象"在这里不能像我们通常理解的那样被理解为形象、形式或者轮廓。"象"不是事物本身,不是我们对事物的知识或者事物在我们的理解中所显现出来的外观。"象"是事物的兀自显现、兀自在场。"象"是"看"与"被看"或者"观看"与"显现"之间的共同行为。如果要用一句话来概括的话,我们可以说"象"即"显现"(appearing)。

"显现"直到最近才被泽尔(Martin Seel)从日常语汇提升为一个美学术语。⑥所谓"显现",即事物在我们的审美经验中所呈现出来的一种活泼样态。当我们用无利害的态度来关注对象时,对象就会处于一种完全开放的活泼样态。这种活泼的状态体现为一种动态的过程,泽尔称之为"Erscheinen"。为了体现它的动态性,英文译者用动名词"appearing"来翻译它,而不是用现代美学中的常用术语"semblance"来翻译它,也没有用名词"appearance"来翻译它。我们把它翻译为"显现"而不是"外观",目的还是为了突出它的动态和过程特征。

泽尔通过与另外两个概念的比较来说明"显现"的特征:一个是"being-so",为了突出它的不变性,我们把它译为"确在";一个是"appearance",可以译为"外观"。事物的"确在",就是一般人朴素地认为事物确实存在的那种样态。事物的"确在",可以用概念来描述,从而形成关于事物的命题知识。事物的"显现"则不同,它不能用概念来描述,从而不能形成关于事物的命题知识。这里有两种情况需要加以区分。第一

---

① Ibid., pp. 88–89.
② Ibid., p. 88.
③ Ibid., p. 90.
④ 参见庞朴:《一分为三:中国传统思想考释》,深圳:海天出版社 1995 年版。
⑤ 庞朴:《一分为三:中国传统思想考释》,第 235 页。
⑥ 参见 Martin Seel, *The Aesthetics of Appearing*, translated by John Farrell, Stanford: Stanford University Press, 2005。

种情况是,事物有丰富的特征,其中有些特征是可以确定下来用概念来描述的,有些是不能确定因此不能用概念来描述的,前者就是事物的“确在”,后者就是事物的“显现”。这种区分有点类似于洛克所说的事物的第一性质和第二性质的区分。“确在”属于事物的第一性质,“显现”属于事物的第二性质。第二种情况不是对事物的性质做平行的区分,而是对事物的状态做层次的区分。事物在未被我们认识的情况下可以说是“确在”,事物透过概念显现出来就成了“外观”(表象或者知识)。“显现”处于“确在”与“外观”之间,是事物在被概念固定为“外观”之前的活泼状态,是事物处于“显现”为“外观”的途中。正因为“显现”是在途中,因此它是动态的过程,而不是最终的结果。“确在”和“外观”都可以被当作结果,但“显现”总是处于幻化生成之中。“确在”和“外观”,都可以不依赖观察者而存在,但“显现”依赖观察者的在场。一旦观察者缺席,事物的“显现”就蜕化为“确在”或者“外观”。我个人比较喜欢第二种情况。

让我再做一点解释。事物具有丰富的特征。事物呈现出来的“外观”,只是事物某个或某些方面的特征的突显,同时是事物其他方面的特征的遮蔽。比如,某人既是父亲也是儿子,当他父亲的特征突显出来时,就会遮蔽他作为儿子的特征。因此,任何关于事物的知识,借用庄子的术语来说,都是有成有亏,不可能揭示事物的全貌。① 事物的全部可能性只有在“显现”的途中才是完全敞开的。由此可见,在“显现”中,事物是以无限的生动性和丰富性而存在的。泽尔的“美在显现”观点,高度肯定了事物的丰富性和生动性。在泽尔的这种主张中,我们既可以看到法兰克福学派成员比如阿多诺对同一性的否定,对非同一性的推崇;②也可以看到现象学美学家比如杜夫海纳对事物本身或者深度真实的追求。在杜夫海纳看来,我们信以为真的世界其实并不真实,在真实的世界之下或者之前还有一个更加真实的世界,那就是事物在感觉中呈现出的全部可能性,杜夫海纳称之为“辉煌的感性”。③ 总之,泽尔在西方一分为二的本体论区分中间划出了一个新的地带,这个地带既与对象的存在有关,也与主体的在场相连,这个地带就是“显现”。它与中国古典美学中的“象”所占据的本体论地位非常相似。如果这个中间地带能够成立,那么托马森提到的那个艺术作品本体的难题就将得到解决,我们可以把在本体论上无法定位的艺术归入“显现”或者“象”的领域。

三、意境

随着中国美学的发展,指称艺术作品本体的概念,由“象”发展为“意象”“意境”以及其他相关概念。对于这种发展演变,我们可以从两个方面来理解:一方面只是术语在变化,术语所代表的思想并没有变化;另一方面是术语和思想都有变化,整个美学思潮发生了变化。

第一种情况类似于利奥塔(J-F. Lyotard)对于“现代”和“后现代”的区分。在利奥塔看来,“现代”和“后现代”其实是一个意思,都是强调对不可表达的“在场”(“现在”和“这里”)的表达。之所以别出心裁地造出“后现代”一词,是因为“现代”一词在使用过程当中慢慢衰变成为一种风格或样式,从而无法切中变动不居的“在场”。使用“后现代”一词的目的,是为了唤起现代艺术已经疲惫了的现代性,重新唤起现代艺术对“在场”的关注,唤起现代艺术对既成标准的挑战。正是在这种意义上,利奥塔认为“重写现代性”比“后现代性”“后现代主义”“后现代”等概念要好得多。④ 我们可以将“意象”和“意境”理解为对

① 参见曹基础:《庄子浅注》,北京:中华书局 2011 年版,第 22 页。

② 参见 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, translated by C. Lenhardt. London & Boston: Routledge & K. Paul, 1984.

③ 参见 Mikel Dufrenne, *In the Presence of the Sensuous*: *Essays in Aesthetics*, translated by Mark S. Roberts and Dennis Gallagher. Atlantic Highlands, New Jersey: Humanities Press International, Inc., 1987。

④ 参见利奥塔:《后现代性与公正游戏》,谈瀛洲译,上海:上海人民出版社 1997 年版。

"象"的重写,因为在随后的使用中,"象"慢慢衰变成为与"意"相对的"形",或者与"情"相对的"景",于是需要用一个新的概念来唤起它先前所指的那种幻化生成、主客不分的中间状态。"意象"和"意境"就是这种新的概念,目的是对"象"的重写。

第二种情况类似于叶朗对于"意象"和"意境"的区分。在叶朗看来,"意境"不同于"意象"。"意象"是中国美学描述审美对象的范畴,任何艺术创作都要营造审美对象,因此任何艺术作品都得有"意象",但并不是任何艺术作品都有"意境"。"意境"是"意象"中最富有形而上意味的一种类型。对"意境"的欣赏,能够使人超越具体的、有限的物象、事件、场景,进入无限的时间和空间,从而对整个人生、历史、宇宙获得一种哲理性的感受和领悟。①

如果考察中国美学的概念发展史,会发现上述两种情况都存在,因为语境不同而有不同的侧重。不过,我们更看重后一种情况。换句话说,中国古典美学对艺术作品的本体的认识,到了"意境"这个概念这里获得了更加清晰的表达。

"意境"理论大约形成于唐代。唐代诗人和诗论家如王昌龄、皎然、刘禹锡、司空图等人,普遍采用"境"来描述审美对象,出现了"物境""情境""意境"等概念。唐代诗论家不是简单地用"境"来取代"象",他们赋予了"境"特别的含义。刘禹锡"境生于象外"的命题非常简要地概括了"境"的独特内涵。"境"是对于在时间和空间上有限的"象"的突破。但"境"或"象外"并不是"意",而仍然是"象"。"境"或"象外"指的不是某种有限的"象",而是对有限形象的突破,是在时间和空间上都趋向无限的"象",是有无相生、虚实结合的"象",古代诗论家常常称之为"象外之象""景外之景"。

与"境"的这种独特含义相应,"意境"的"意"也不是一般的"意",而是超越概念性、个体性和主观性的"意"。一般的"意"指的是对事物的概念性的理解。概念为我们理解事物提供了抽象的、稳定的框架,依据概念的框架对事物的理解尽管能够获得相对稳定的知识,但它必须牺牲事物的丰富性和生动性。同时,概念将事物个体化为外在客观存在,不仅割断了事物与事物之间的联系,将事物从无限的"境"中孤立出来,而且割断了同感知主体之间的联系,在主客体之间制造难以跨越的鸿沟。事实上,依据概念对事物的理解,只是人对事物怀有主观偏见的理解,并不能显示事物的真相。中国美学在强调以无限的"境"超越有限的"象"的同时,也强调以对事物的直接感知所获得的"意蕴"超越对事物经由概念中介的感知所获得的"名言之意"。所以王夫之说:"诗之深远广大,与夫舍旧趋新也,俱不在意"(《明诗评选》卷八高启《凉州词》评语),这里的"意"就是一般的"名言之意"。诗歌表达的关于事物的"意蕴"是当下现成的"现量",它超越理性的逻辑分析,只能在直接体验中感受到。

总起来说,"意境"指的是一个特殊的意蕴世界,它是在人的直接感知中当下呈现的"现量"世界。从"世界"的角度来说,它不再是单个的"物象",而是由"象"和象外的虚空一起构成的"境"。从"意蕴"的角度来说,它不是诉诸理性分析的"意义",而是直接体验的"现量"。中国美学进一步强调,"意境"是人在反思之前所寓居的那个本然世界。在这个本然世界中,人以人的本来面貌存在,事物以事物的本来面貌存在,它是一个比客观真理更真实的世界,所以王夫之说不以名言为中介的"现量"能够"显现真实"。就人以人的本来面貌存在来说,意境能够让人感受到人生的真相,因此它比一般的意象更能给人以人生感。就事物以事物的本来面貌存在来说,意境能够让人感受到宇宙的真相,因此它比一般的意象更能给人以宇宙感。总之,在中国美学看来,"意境"能够显示宇宙人生最普遍的真实。但这种普遍的真实性是拒斥逻辑分析的,只是在不经意间的"感兴"当中生动形象地呈现出来。对此,清代美学家王夫之、叶燮等都有比较明确的认识。叶燮说:"可言之理,人人能言之,又安在诗人之言之！可

---

① 叶朗:《美学原理》,北京:北京大学出版社 2009 年版。

征之事,人人能述之,又安在诗人之述之！必有不可言之理,不可述之事,遇之于默会意象之表,而理与事无不灿然于前者也。”“惟有不可名言之理,不可施见之事,不可径达之情,则幽渺以为理,想象以为事,惝恍以为情,方为理至、事至、情至之语。”(《原诗》内篇)在这里,叶燮不仅区别了诗歌艺术世界和一般日常世界,而且显示了诗歌艺术呈现其特殊世界的方法。一般日常世界是由“可名言之理,可施见之事,可径达之情”构成的,而诗歌艺术世界是由“不可名言之理,不可施见之事,不可径达之情”构成的,表达诗歌艺术世界的方法是“幽渺以为理,想象以为事,惝恍以为情”。叶燮在这里不仅是在说明诗歌的审美世界即“意象”,而且是在说明诗歌理想的审美世界即“意境”,因为用这样的方式写出来的诗歌,不仅体现了“不可名言之理,不可施见之事,不可径达之情”,而且体现了比“可名言之理,可施见之事,可径达之情”更为真实的“至理、至事、至情”,体现了宇宙人生的本体。作为宇宙人生本体的“至理、至事、至情”超越了由“可名言之理,可施见之事,可径达之情”构成的日常世界,只有在由“不可名言之理,不可施见之事,不可径达之情”构成的艺术世界中才能显现,从这种意义上说,直观的艺术比思辨的哲学更具有表达形而上意味的优势。也正是在这种意义上,中国美学要求艺术能够将直接感知的层面与形而上的意味层面圆融地结合起来。达到这个目标的艺术才是有“意境”的艺术。

具有“意境”的艺术不是给人以单纯的快感,相反常常让人感到一种惆怅,其中的原因正在于一旦进入到那个宇宙人生的本体世界,人就容易感到自身作为个体存在的渺小,因而容易产生惆怅。但惆怅又不同于消极的痛感,相反它能导致一种更深层次的快感,一种超越有限进入无限的快感。惆怅是有限自我面对无限宇宙的情愫,它包含了对整个宇宙人生的某种体验和感受,因此是一种最高的美感。

四、作为美学范畴的气氛

究竟什么是“意境”? 如果说在汉语内部这个问题并不难回答的话,在跨文化传播中它就变得尤为突出了。意境在根本上似乎是一个无法翻译的概念。我曾经尝试用本雅明的“aura”(灵光或灵韵)来翻译它,但是 aura 具有太强的宗教意味,同时本雅明本人也没有对它做深入的理论化的工作,更重要的是 aura 适用的领域有限。aura 似乎尤其适合用来描述视觉艺术,对于文学等其他艺术形式好像不太适用。后来我想套用丹托的一种说法来翻译“意境”。丹托认为,将艺术作品与寻常物区别开来的关键,不是二者在特征上有什么差别,而是有无“理论氛围”(atmosphere of theory)。① “理论氛围”的说法形象而准确,能够揭示当代艺术体制中某种核心的东西。“理论氛围”是看不见摸不着的,但是对于在其中工作的专业人士来说,又是具体可感的。鉴于“意境”主要不是理论,而是感觉,因此我尝试把“意境”翻译为“感觉氛围”(sensuous atmosphere)。但是,无论是丹托的“理论氛围”,还是我说的“感觉氛围”,其中的“氛围”或“气氛”,都是一种比喻性的措辞,还没有成为专业术语。真正将“气氛”变成美学的专业术语的,是波梅(Gernot Böhme)和新现象学美学。②

波梅致力于建立他的新美学,其中核心概念就是“气氛”(atmosphere)。尽管美学话语中经常会用到“气氛”,但它的含义却有些模糊不清。人们通常用“气氛”来指称某种不确定的、难以言传的东西,同时又强调这种难以言传的“气氛”正是审美的关键所在。与“灵光”专用于视觉艺术不同,“气氛”可以用于人、空间和自然。比如,我们可以说某个春天的早晨气氛清爽,也可以说某个花园有家的气氛。在这些用法中,“气氛”指某种不确定的、弥漫的却与对象紧密相关的东西。我们用许多词汇来形容“气氛”,比如清爽、忧郁、压抑、高涨、威武、诱人、情色等

① 参见 Arthur Danto, “The Artworld,” *Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19 (1964), pp. 571 – 584.

② 参见 Gernot Böhme, “Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics,” *Thesis Eleven*, No. 36 (1993), pp. 113 – 126。

等。尽管我们经常用到“气氛”,但“气氛”究竟是个什么东西却不容易确定。我们不能确定它们究竟是由环境引起的,还是由对象引起的,甚至是由我们自己引起的。“我们都不知道它们在哪里,它们以一种缥缈般的情感调子充满空间”。① 当然,要将“气氛”由日常语言转变为美学术语,就必须弄清它的本体论地位,即弄清楚它究竟是什么东西。

然而,在西方标准的本体论区分中,很难找到介于主客体之间的虚无缥缈的“气氛”的本体论地位。为了让“气氛”成为一个合法的美学概念,为了给“气氛”找到确定的本体论地位,波梅认为要从主客体两个方面推进,打破根深蒂固的主客二分,或者说让主客体从各自的边界渗透出来,交接形成主客体之间的中间地带,将“气氛”的本体论地位确定在这种中间地带。波梅借用了施密茨(H. Schmitz)的身体哲学,将主体从由心灵独占的主体中解放出来,把身体纳入主体的范围之中。这样主体就不再是不占空间的心灵,而是在空间中与周围环境发生关系的存在。“从身体上做出的自我意识,意味着同时意识到我在环境之中的状态。”②由此,主体就从内在性中渗透出来,进入外在的空间之中。在对客体的理解方面,也要做出同样的改变。“我们不再根据与其他事物的差别来构想事物,不再根据区分和统一来构想事物,而是根据事物从自身中出离的方式来构想事物。我用‘事物的忘形’来表达这些出离的方式。”③比如,在主客二分的本体论框架中,被当作第二性质的东西如颜色、气味等就具有忘形的特征,因为它们无法凭借自身成为对象的特征;只有在与主体联系在一起的时候,它们才是对象的特征。即使是被认为是第一性质的广延和形状,也可以被认为具有出形的特征。事物的形状并不像古典哲学所构想的那样是将事物包裹在里面,限制事物向外展开,事物可以产生一种向外的效力。它可以向外放射,透出包裹自己的形状而进入环境之中,在周围空间中形成张力和动势。

当主体与客体都溢出自己的边界,向周围环境和空间中渗透的时候,介于主客体之间的“气氛”就形成了。正是在这种“气氛”概念的基础上,波梅建立起了他的新美学。“气氛是感知者和被感知对象的共同实在,因为在对气氛的感知中,他或她是以肉身的方式出场的。”④“气氛”是主客体双方溢出自身而合成的共同实在,正因为如此,我们用来称呼“气氛”的词语,既可以用来称呼主体,也可以用来称呼客体。“严格说来,诸如‘清爽’或者‘青绿’之类的表达,指的就是这种共同实在,它们既可以从感知对象一方来命名,也可以从感知者一方来命名。因此,一个山谷被称之为清爽的,不是因为它在某个方面与一个欢快的人相似,而是因为它散发出来的气氛是清爽的,并且可以将这个欢快的人带入清爽的情绪之中。”⑤无独有偶,杜夫海纳也观察到了同一种情形,用来描述艺术作品的词汇也可以用来描述艺术家。在杜夫海纳看来,所谓风格,在根本上是一种情感特质。每个人给人不同的风格感觉或印象,源于他们之间不同的情感特质。这种不同的情感特质会给前理解中显现的事物定下不同的情感基调,从而使事物体现出不同的风格。就艺术欣赏而言,任何艺术作品都有它的情感基调或风格,必须把握作品的情感基调或风格才能准确地理解艺术作品。作品的情感基调与作者的情感气质类似,因此我们可以用“欢快”来说莫扎特的音乐和莫扎特本人。这就表明,在莫扎特和莫扎特的音乐之间有一种内在的关联,这种关联不仅是情感性的,而且是先验的。“欢快”这个先验的情感范畴决定了莫扎特成为莫扎特,决定了莫扎特的音乐成为莫扎特的音乐。同时,我们只有通过“欢快”这个情感范畴才能进入莫扎特及其音乐

① Gernot Böhme, “Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics,” p. 114.

② Gernot Böhme, “Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics,” p. 120.

③ Ibid.

④ Ibid, p. 122.

⑤ Ibid.

的审美世界。①

在审美经验中,我们感知的不是对象的形状或其他特征,而是对象散发出来的“气氛”。除了艺术作品之外,人、事物和环境都可以散发出“气氛”,从而成为审美对象。由此,波梅主张将美学从对艺术的关注中解放出来,将日常生活也包括在内。同时,需要扩大经典美学中的气氛类型,除了优美、崇高、悲剧、喜剧等等气氛之外,还可有包括清爽、严肃、恐怖、压抑、惧怕、有力、圣洁、邪恶等等。审美创造的主要目的,不是制作客观存在的物,而是通过制造“气氛”。鉴于我们的主要目的是确立艺术作品的本体论地位,有关“气氛”在日常生活领域中的延伸问题,有待另文专门讨论。

五、气氛与意境的关联

熟悉中国美学的人们很容易发现气韵与气氛之间的关联,不过就气氛介于主客体之间来说,它与“象”“意象”和“意境”都有关系,尤其是与“意境”关系密切。我们这里着重突出它与“意境”的关联性。

“意境”与“气氛”的关系,第一体现它们的不确定性上。尽管“显现”和“象”或“意象”也具有不确定的特性,但是相比较来说,它们所体现的不确定性、渗透性、弥漫性不如“意境”和“气氛”那么典型。就“境生于象外”来说,“境”比“象”更加虚薄、轻灵,更有场域性和渗透力。从整个空间、环境甚至世界为某种感觉特质所充满来说,“意境”与“气氛”非常相似。

第二,描述“意境”的词汇与描绘“气氛”的词汇基本可以互换,但是用它们来描述“象”“意象”和“显现”有时候就显得有点别扭。诸如优美、崇高、滑稽、荒诞、沉郁、飘逸、空灵等等词汇,都可以用来描述“意境”和“气氛”,但有些不能用来描述“象”“意象”和“显现”。

第三,“意境”和“气氛”的情感特征更加明显。由于“意境”和“气氛”的虚薄性和弥漫性,情感特质容易渗透其中,更容易成为我们审美逗留的场域。

第四,“意境”和“气氛”都具有明显的主体特征。尽管“象”“意象”和“显现”也具有主体特征,但客体特征仍然占主导地位。“气氛”的主体特征得到了明显的强化,因为主体溢出自己的边界之后也加入“气氛”的构成之中,因而“气氛”带有明显的主体特征。但是,主体特征最强的还是“意境”。侧重描述审美对象的“意境”和侧重描述审美主体的“境界”基本上可以等同,由此,在“意境”或“境界”中主体与客体达到了最终的同一。

艺术作品的本体论地位的难题,因为有了主客体之间的中间地带而得到解决。对于这种中间地带,中国古典美学用“象”“意象”“意境”等术语来描述;西方当代美学则用“显现”“气氛”等术语来描述。我们在“意境”与“气氛”之间进行比较,目的不是为了证明它们之间的异同,而是一方面希望通过与当代美学的对话来恢复传统美学概念的活力,让传统美学概念加入当代美学思想的建构之中。另一方面,我们也希望通过与传统的对接而赋予当代美学术语的合法性,让诸如“气氛”和“显现”这样的术语能够顺利地从日常用语转变为美学术语。当今天的美学既能够恢复传统术语的活力,又能够开放地接纳新的术语,美学话语就会变得更加丰富,也会更有能力应对日益复杂的审美现象。

① M. Dufrenne, *The Phenonmenology of Aesthetic Experience*, translated by Edward S. Casey and others, Evanston: Northwestern University Press, 1973, pp. 441-446.

Aesthetic Imagery and Atmosphere: An Intercultural Study on Artistic Ontology

Peng Feng

(*School of Arts*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: Great advancements in aesthetic theory have been made since 1960s. Among the new achievements, the ontology of artistic works seems to be the most innovative one. The central issue of the ontology of artistic works is: What sort of entities are artistic works? However, contemporary aestheticians have only raised their questions, but have not given any answers. The problem about the entities of artistic works has forced us to open the traditional system of ontological categories so as to make it easy to accept the entities that exist in the framework of bifurcation based on Western metaphysical standard. Alternatively, a trifurcation category system can be found in both traditional Chinese metaphysics and new phenomenology. The ontological status of atmosphere in new phenomenological aesthetics is very similar to the ontological status of aesthetic imagery in traditional Chinese aesthetics. Both atmosphere and aesthetic imagery exist between subjectivity and objectivity, which enables us to capture the ontological characteristics of artistic works perfectly.

Key words: aesthetic imagery, atmosphere, ontology of artistic works, new phenomenology, traditional Chinese aesthetics

(责任编辑　刘曙光)